

--> See the **erratum** for this article

Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux

Joël Beddows

Number 24, Fall 1998

Traversées de Shakespeare

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041360ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041360ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beddows, J. (1998). Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux. *L'Annuaire théâtral*, (24), 35–51. <https://doi.org/10.7202/041360ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Joël Beddows
Université de Toronto

Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux

Commander une traduction pour chaque nouvelle production d'une pièce de Shakespeare est un phénomène courant au Canada francophone. À titre d'exemple, mentionnons les quatre versions récentes et très différentes de *La tempête*, soit celles d'Alice Ronfard (1988), de Michel Garneau (1989), d'Antonine Maillet (1997) et de Normand Chaurette (1998). Les raisons sont nombreuses pour justifier les coûts considérables associés à la retraduction d'une pièce : entre autres, les metteurs en scène, les directeurs artistiques et les traducteurs invoquent la notion équivoque de la fidélité au texte, le fait qu'une production locale nécessite une traduction indigène et l'idée reçue que toute traduction est à refaire *ad infinitum*. Cependant, de façon concrète, les versions en langue française se révèlent souvent des versions appauvries qui *retiennent* un nombre restreint des lectures scéniques implicites aux textes de départ. Cela permet aux metteurs en scène – qui travaillent souvent étroitement avec les traducteurs – d'accentuer plus facilement une seule lecture scénique du texte, la leur, parfois en censurant carrément celle

des autres. Les traducteurs continuent également à faire des adaptations ethnocentriques semblables à celles étudiées par Annie Brisset (1990), parfois dites *traductions*, soulignant les discours sur le texte de départ qui concordent avec ceux de la société réceptrice. Il va de soi que ces deux approches présentent des images déformées de la rhétorique complexe et de l'impact culturel du texte shakespearien (Beddows, 1997-1998 : 69).

Il existe par contre, dans le cas de Shakespeare, un contre-mouvement, un petit groupe de traducteurs qui ne cherchent pas à « s'approprier "la part de l'Autre", le discours de l'Étranger, d'usurper son identité, mais bien plutôt de reconnaître sa *différence* radicale, inaliénable, d'approcher au plus près, de *chercher à transmettre son essence propre*¹ » (Lavoie, 1990 : 8). Par exemple, dans le cas de Shakespeare, certains traducteurs cherchent à préserver les structures dramaturgiques et métriques complexes qui définissent le texte certes, mais qui sont aussi porteuses d'une certaine polyphonie scénique. Dans le présent article, j'examinerai donc les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux afin de saisir leur capacité à rendre en français les vers des monologues de Shakespeare.

Quelques mises au point s'imposent. Bien que tous admettent que la traduction totalisante est utopique, je suis de ceux qui croient qu'il y a néanmoins une distinction à faire entre la *traduction*, qui vise à rendre l'étrangeté et la spécificité du texte original, et l'*adaptation*, qui cherche consciemment ou inconsciemment à transformer le texte de départ². Selon Anne-Françoise Benhamou, l'*adaptation* consiste en « la traduction d'une œuvre dramatique surtout quand elle vise, plus qu'une fidélité purement littéraire, à *retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original*³ » (1991 : 13). Ce processus déformant est opposé à la *traduction* telle que définie par Jean-Michel Déprats, la conceptualisation la plus visible de la traduction associée à l'œuvre shakespearienne en ce moment en France :

Passage d'un texte d'une langue dans une autre. Dans le domaine du théâtre, la traduction prend en compte le caractère théâtral du texte à traduire, son devenir scénique, son inscription dans le corps et la voix de l'acteur. Sa visée est celle de l'exactitude et de la fidélité. À ce titre,

1. Je souligne.

2. Pour avoir une idée des divergences d'opinion à ce sujet, lire Denis (1990).

3. Je souligne.

elle s'oppose à l'adaptation qui est toujours transformation et restructuration⁴ (1991 : 836).

Dans tous ses écrits, Déprats propose de faire de cette méthode imprégnée d'intentionnalité une opération plus scientifique. Il affirme que les façons multiples de hiérarchiser les éléments d'un texte et les différences incontournables entre deux langues, qui imposent elles aussi des choix, ne sont pas des raisons permettant de justifier l'irrespect de la globalité d'un texte. Le *Macbeth* de Garneau, dans lequel est recréée avec bravoure la brutalité des images poétiques de Shakespeare par le recours à une langue archaïque et crue et la mise au rancart du sens, du rythme ou des thèmes véhiculés par l'auteur, n'est pas une traduction au sens où l'entend Déprats. Ce texte est plutôt de l'ordre de l'adaptation. En fait, l'originalité de l'approche de Déprats se situe en partie dans sa conceptualisation systématique du texte qui veut qu'une structure dramaturgique soit a priori un outil pour promouvoir un contenu thématique quelconque. À cet égard, Déprats se rapproche des recherches de Veltrusky. Certes, une telle approche de la traduction exige une maîtrise exemplaire de la part des praticiens des langues et des cultures d'arrivée et de départ⁵. Ce travail est néanmoins tout à fait nécessaire, puisque le texte dramatique, par sa nature même, se définit par un nombre restreint de lectures scéniques qu'il propose aux metteurs en scène. Cette multiplicité est à son tour tributaire de l'organisation structurale du texte de départ⁶.

4. À mon avis, la traduction et l'adaptation doivent être différenciées en vertu de deux principes fondamentaux. Le premier renvoie à l'intentionnalité dans l'art, étudiée par Jan Mukařovský de l'École de Prague : « L'œuvre d'art, parmi les produits de provenances humaines, est la manifestation première de la création intentionnelle. La création d'objet pratique est aussi intentionnelle, bien sûr ; par contre, l'homme prend note seulement des qualités de l'objet créé qui lui sont utiles pour accomplir un but précis. Il ne considère pas toutes les autres qualités qui ne lui sont pas utiles. Cette vérité se fait noter depuis que l'on distingue entre les différentes fonctions des objets » (1977 : 89). Je classe la traduction, tout comme la création dramaturgique, dans la catégorie de la « création intentionnelle », mais la première constitue un *complément* à la seconde, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une création autonome. Le deuxième principe concerne les définitions de la traduction dans une société donnée à un moment donné : il est non seulement possible de les recenser mais elles s'opposent plus souvent qu'autrement aux définitions de l'adaptation à la même époque. L'évolution continue de ces définitions, qui sont liées à celle des langues en cause et à leurs rapports de force, n'empêche pas leur recensement. En ce qui a trait à la spécificité de la traduction des textes dramatiques, voir *Translation Studies*, de Susan Bassnett-McGuire (1991), notamment « Translation dramatic texts » (p. 120-132).

5. Nombreux sont les traducteurs québécois qui ne maîtrisent pas toujours la langue de départ. À titre d'exemple, Michel Tremblay traduit du russe et de l'italien sans connaître ces langues.

6. C'est un concept illustré par Patrice Pavis, qu'il emprunte à Antoine Vitez : « Cet art de la variation m'enivre d'autant plus que j'ai découvert récemment qu'en réalité, au théâtre, il ne doit pas y avoir

Dernière mise au point : une fois cette recherche minutieuse entreprise et la configuration structurale particulière du texte original notée, il se peut que le traducteur se voie obligé de choisir parmi un échantillon limité d'options stylistiques – que certains appelleront des *traditions métriques* – typiques à la langue d'arrivée :

D'une traduction de Shakespeare à l'autre, seuls diffèrent en apparence le choix des vocables et le traitement des données formelles : traduction en prose ou en vers, adoption du vers libre ou d'un mètre régulier. En vérité, dans l'exercice concret de la traduction, le traducteur est à tout moment confronté à des choix taraudés par des impératifs contradictoires que toute proposition concrète ne peut manquer de hiérarchiser (Déprats, 1982 : 45).

Il est important de préciser que contrairement à François-Victor Hugo, ni Maillot ni Roux n'ont adopté la prose pour rendre les vers et la prose de Shakespeare, d'accord en cela avec Victor Bourgy pour préserver, lors de la traduction, le dialogue entre la forme métrique et la prose, dialogue qui est porteur d'un contenu thématique que tous deux tentent de reproduire (Bourgy, 1993 : 86). Quant à Déprats, il évite également la prose qui, toujours selon lui, rend trop littéraire la nature fantaisiste et théâtrale de Shakespeare exprimée par sa poétique :

Pour moi, [Shakespeare] est d'abord et avant tout un homme de théâtre. Il crée avec une connaissance intime du jeu de comédien. Cela porte sur un certain nombre d'éléments qui font en sorte qu'il y a une oralité dans ses textes – un ordre des propositions, un ordre des mots qui en soi est gestuel au sens où Brecht parle d'une langue gestuelle et précise sur le rapport d'un locuteur à un interlocuteur dans une situation théâtrale –, qui font que l'énonciation a un caractère théâtral et oral (Beddows, 1996).

plus de trois ou quatre familles d'interprétation du personnage de Célémène. Il y a, certes, une infinité d'interprétations possibles, mais on peut les regrouper dans trois familles au plus. De même il y a quelques manières fondamentales de représenter le théâtre de Tchekhov et non, contrairement à ce que j'avais pu moi-même croire naguère, une infinité de représentations » (Pavis, 1990 : 44-45). • Le plaisir de la mise en scène de théâtre, le plaisir du théâtre lui-même, c'est ça, cette variation ; c'est ce qui s'inscrit dans la mémoire des gens. On a vu une représentation du *Misanthrope*, on peut la comparer, dans le souvenir, à une autre représentation, et il y a là un plaisir » (p. 115-116).

Notons donc que parmi les choix qui s'offrent aux traducteurs, les plus logiques sont, pour des raisons d'accessibilité et de tradition, l'alexandrin, le décasyllabe et le vers libre⁷.



Maillet et Roux évitent tous deux l'alexandrin pour rendre le vers shakespearien en français, pourtant équivalent du pentamètre iambique – le vers à priori décasyllabique accentué de Shakespeare – sur le plan du prestige culturel. On renonce vite à traduire les pièces de Shakespeare dans une forme dodécasyllabique, utilisée par Supervielle, lorsqu'on considère les réalités philologiques et culturelles qui ont dicté le recours au pentamètre iambique et à l'alexandrin : « [...] on] sait que l'anglais est une langue accentuelle, la prosodie anglaise aussi ; or, l'alexandrin [...] est une donnée quantitative et syllabique. Donc [...] prosaïquement et métriquement, ce n'est pas du tout équivalent » (Beddows, 1996). De plus, l'alexandrin fait de Shakespeare un auteur sclérosé parce que cette forme poétique, qui a peu évolué depuis les écrits de Victor Hugo, est reliée au néo-classicisme français. L'alexandrin oblige également à créer un texte qui pourrait dépasser la durée de l'original : pour respecter les 12 pieds, il faut souvent enlever ou ajouter des éléments qui ne se trouvent pas dans le contenu sémantique de l'original.

En choisissant de traduire le pentamètre iambique de *La nuit des rois* par le vers décasyllabique, Maillet a implicitement choisi de privilégier le vers métrique au détriment des images, de la durée et des assonances du texte original. Maillet révèle ainsi sa façon de hiérarchiser les définissants du texte, une approche qui vise la réduction des pertes sémantiques tout en créant une poétique qu'elle considère équivalente à celle de Shakespeare, mais qui ne puise dans aucune tradition théâtre-poétique française. Faut-il rappeler que la langue française a toujours préféré les vers de 8 et de 12 pieds, contrairement aux langues germaniques qui préfèrent ceux de 10 pieds ? Voilà ce qui a facilité la traduction de Shakespeare en Allemand par Schlegel à l'époque romantique ; et les praticiens allemands utilisent ces traductions encore aujourd'hui, car elles côtoient de près

7. Il est impossible de reproduire avec exactitude les formes archaïques – métriques et autres – d'une langue même si une forme équivalente existe dans la langue d'arrivée. Dans la plupart des cas, les traducteurs qui s'y essaient évoquent et ne reproduisent pas, et l'exercice est plus académique que théâtral. La tendance actuelle est de traduire dans une langue contemporaine, peu importe la forme métrique adoptée, notion à laquelle se conforment Maillet et Roux ici.

une tradition métrique dite locale. Maillet pratique donc ce que Déprats (Beddows, 1996) appelle le *padding* – les ajouts – et le *trimming* – les coupures –, imposés également par l'utilisation de l'alexandrin : elle coupe une partie des images ou elle fait de l'*étoffage* afin de maintenir le vers de 10 pieds. À cause de la nature plurisyllabique de la langue française, toute tentative de traduire les textes de Shakespeare dans la langue de Molière représente un problème dû au monosyllabisme de la langue anglaise. La traduction de Maillet est nettement plus longue que l'original : les 12 vers de la version anglaise en font 15 dans la version française. Les choix lexicaux semblent parfois poser problème, mais encore plus discutables sont les ajouts tels les *maintenant* (voir i et iii) qui ne correspondent à rien en anglais, et la suppression de « What might you think ? » (voir ii). Conséquemment, les sections versifiées sont plus longues, tandis que les sections en prose respectent de plus près la durée et le souffle du texte original. La place occupée par le vers est augmentée : le ton et le souffle du texte de Maillet sont éloignés de ceux de l'original.

OLIVIA

1. Give me leave, beseech you. I did send,
2. After the last enchantment you did here,
3. A ring in chase of you ; so did I abuse
4. Myself, my servant, and I fear me you.
5. (i) Under your hard construction must I sit,
6. To force that on you in a shameful cunning
7. Which you knew none of yours. (ii) *What might you think ?*
8. Have you not set mine honor at the stake,
9. And baited it with all th'unmuzzled thoughts
10. That tyrannous heart can think ? to one of your receiving
11. Enough is shown ; a cypress, not a bosom,
12. Hides my heart. (iii) So let me hear you speak⁸ (3,1,111-122).

OLIVIA

1. Je vous prie de me pardonner. C'est moi,
2. Après cette rencontre que nous eûmes ici,
3. Qui vous envoyai cet anneau ; ainsi
4. Ai-je eu tort envers moi, mon messenger
5. Et, je le crains, envers vous : (i) *maintenant*

8. Je souligne. Les citations en anglais des œuvres de Shakespeare proviennent toutes de l'ouvrage *The Riverside Shakespeare*, dont G. Blakemore Evans a établi le texte.

6. Je dois subir la mauvaise opinion
 7. Que vous avez de moi d'avoir ainsi
 8. Usé d'un stratagème qui me flétrit,
 9. Au pilier mon honneur est attaché, (ii)
 10. Impuissant face aux assauts répétés
 11. Des douces séductions d'un cœur tyrannique.
 12. À une personne de votre intelligence,
 13. J'ai assez révélé : le voile du deuil,
 14. Non pas une poitrine, dissimule mon cœur.
 15. (iii) *Et maintenant*, monsieur, je vous écoute⁹
- (Shakespeare, 1993 : 76).

Traduites en vers libres non rimés, les versions de *Richard III* par Maillet, en 1989, et d'*Hamlet* et du *Roi Lear* par Roux, en 1989 et en 1992 respectivement, côtoient de plus près la pratique et, du coup, les fondements théoriques de Déprats :

Je crois que si l'on pense – c'est mon cas évidemment – que le rythme, le mouvement sont plus importants que la donnée du vers, à ce moment-là, on ne peut que choisir le vers libre. On ne peut choisir qu'une série de lignes qui ont une longueur variable en fonction du contenu de ce qui est en train de se dire dans chaque vers (Beddows, 1996).

Déprats place le contenu avant la forme, tout en préservant la nature ludique de la poésie. En ce sens, Déprats emprunte à Brecht la notion de *gestus* afin d'illustrer une certaine théâtralité, ou *élan dramatique*, qui définit le langage d'un texte dramatique :

Certes, il n'est pas facile de définir la théâtralité en soi, mais le concept brechtien de *gestus* aide à cerner la notion et à définir l'interaction de la langue et du vécu corporel, le rapport de l'acteur à sa parole. L'inscription du corps dans la langue passe par l'ordre et le nombre des mots, les ruptures syntaxiques, la courbe mélodique ou la texture auditive qui suggèrent, soutiennent ou orientent le mouvement du corps, l'inflexion de la voix. Le texte théâtral appelle un *dire* (Déprats, 1991-1992 : 55).

9. Je souligne.

Pour transcoder le *gestus* de Shakespeare dans la langue française, Déprats reproduit minutieusement l'ordre des propositions et l'ordre des images. Tout en respectant les normes de la langue française et en évitant dans la mesure du possible une *littérisation*, un texte doit reproduire le rythme et la *brutalité* de la pièce originale. Cela implique parfois de pousser la langue et les comédiens aux limites préétablies de leur propre langue.

[...] la confrontation avec le metteur en scène et les comédiens m'a toujours orienté vers une exigence accrue à l'égard du texte d'origine. Cela a été le cas avec Jean-Pierre Vincent pour *Peines d'amours perdues*, avec Bernard Sobel pour *Coriolan* et dernièrement avec François Marthouret pour *Hamlet*. Nous avons toujours abouti à une plus grande exigence d'exactitude, de concret, de littéralité. Jamais à une simplification destinée à faciliter la diction¹⁰ (Ferneu, 1984 : 32).

Néanmoins, les besoins du comédien ne sont pas écartés : Déprats, en respectant méticuleusement l'importance accordée par la pièce d'origine au *gestus*, préserve les nombreux outils offerts aux comédiens anglophones :

Par exemple, ça veut dire que la rapide succession des métaphores qui brassent parfois des domaines très variés, cette succession de métaphores dans sa brutalité, dans son caractère surprenant, il faut essayer de les garder pour avoir ce même matériel de théâtre, pour permettre un voyage pour l'acteur dans son imagination, dans l'ordre où ils viennent, même si cet ordre est justement en contradiction avec les données syntaxiques du français. Ou plus encore, des critères du français écrit, du français comme belle langue (Beddows, 1996).

Déprats, toujours attentif aux difficultés implicites qu'il y a à rendre une pièce d'une langue plus monosyllabique dans une langue plus étoffée, donne la consigne suivante : « Simplement, si on est conscient du problème, on peut essayer de choisir les moins longs, les plus courts [des mots possibles], de supprimer les articles, de travailler la pâte du français pour qu'il se modèle un petit peu » (Beddows, 1996). Malgré les dédales, Déprats croit qu'on peut rendre

10. En dépit des lacunes des langues que révèle le processus de la traduction, le traducteur n'est pas créateur de langue ; repousser une langue jusqu'à ses frontières sémantiques et grammaticales afin de la rapprocher de celle du texte de départ, ce n'est pas accorder au traducteur la permission de réorganiser la morphologie de sa langue à sa guise.

Shakespeare en français et capter la plupart des éléments qui définissent les pièces de ce dernier :

La difficulté majeure est dans la raideur prosodique et les strictes exigences grammaticales du français, qui s'accommodent mal des métaphores et des ellipses de la pensée de Shakespeare. Mais une plasticité plus grande aujourd'hui qu'hier permet de retrouver en français le mouvement de la parole anglaise (Ferney, 1984 : 32).

Voilà ce que tente de faire Maillet dans sa traduction de *Richard III*. Elle succombe encore une fois au *padding* et au *trimming*, comme dans sa *Nuit des rois* : ou elle ajoute des mots (exemples i, iv et v) ou en omet certains (voir iii, vi et vii). Elle procède ainsi pour préserver la rythmique spécifique à sa traduction et non pour reproduire le pentamètre iambique en décasyllabes : les vers de sa traduction oscillent toujours entre 9 et 13 pieds. Maillet préserve entièrement les images, ou crée des équivalences, malgré sa tendance à manipuler légèrement la matière sémantique au profit du rythme et de la culture réceptrice, approche que certains contesteront sûrement : par exemple, « son of York », qui signifie « fils de la lignée des York » et évoque « le soleil de la maison d'York », devient une référence possible à Louis XIV (voir ii). Les procédés décrits se retrouvent tout au long de cette traduction.

GLOUCESTER

1. (i) Now is the winter of our discontent
2. Made glorious summer by this (ii) *son of York* ;
3. And (iii) *all* the clouds that low'r'd upon our house
4. In the deep bosom of the ocean buried.
5. (iv) Now are our brows bound with victorious wreaths,
6. (v) Our bruised arms hung up for monuments,
7. Our stern alarums chang'd to merry meetings,
8. Our dreadful marches to delightful measures.
9. Grim-visag'd War hath smooth'd his wrinkled front ;
10. And now, in stead of mounting barbed steeds
11. To fright the souls of (vi) *fearful* adversaries,
12. (vii) *He* capers nimbly in a lady's chamber
13. To the lascivious pleasing of a lute¹¹ (1,1,1-13).

11. Je souligne.

GLOUCESTER

1. (i) *Enfin* voilà l'hiver de nos mécontentements
2. Transmué en été sous le (ii) *roi-soleil d'York* ;
3. Et (iii) les nuages qui menaçaient notre maison
4. Sont engloutis jusqu'aux tréfonds de l'océan.
5. (iv) *Enfin* voilà nos fronts couronnés de victoire,
6. (v) *Voilà* nos bras meurtris dressés en monuments ;
7. Nos trompettes martiales changées en chants joyeux,
8. Nos marches militaires en pas de danse de cours.
9. La guerre au dur visage a déridé son front,
10. Et au lieu d'enfourcher sa monture harnachée
11. Pour semer la panique au sein (vi) de l'adversaire,
12. (vii) *Mon frère* cabriole dans la chambre des dames,
13. Aux sons voluptueux et langoureux du luth¹²

(Shakespeare, 1989a : 19).

En 1989, Roux a fait une deuxième tentative de traduction d'*Hamlet*. Il rejoint Maillet avec, encore une fois, une traduction qui place la forme avant le contenu sémantique et le mouvement lyrique du texte. Il produit un texte plus découpé. Ce faisant, il manipule le contenu sémantique, la structure lyrique de la pièce et choisit l'explicitation çà et là. Un vers en deux temps, dont la première partie renforce la deuxième « It is not, nor it cannot come to good », devient le dicton « Rien de bon ne peut sortir de ce qui ne l'est pas » (voir vi). Les coupures opérées réduisent le poids culturel des images poétiques : il saute une référence à la mythologie grecque – la mortelle Niobé a été punie pour avoir osé se comparer aux dieux –, une référence qu'il considère sans pertinence pour les spectateurs canadiens (voir v), c'est du moins l'hypothèse que je fais. Il a aussi utilisé le nom plus générique de *titan* au lieu du nom propre Hyperion (voir iii). D'un intérêt marqué est l'omission de la référence à la déité par l'évacuation de « Everlasting » (voir i). Contrairement à celui de Maillet, son texte est dépourvu d'ajouts.

En ce qui concerne l'ordre des propositions poétiques de Shakespeare, Roux les inverse quelquefois au détriment du *gestus*. Par exemple, le « matériau de jeu qui nourrit un comédien » (Déprats, dans Beddows, 1996), implicite à l'énumération « weary, stale, flat and unprofitable », est amoindri par un effet de suspension quand la proposition est inversée (voir ii). Afin d'illustrer un besoin

12. Je souligne.

de préserver l'ordre des propositions, Déprats cite l'exemple de Pierre Leyris, qui a traduit *Richard II*, qui, en déplaçant un syntagme, édulcore l'impact et adapte la poétique shakespearienne. Le « [...] : subjected thus, ° How can you say to me that I am a king? » (3, 2, 176-177) traduit par Pierre Leyris se lit : « Comment pouvez-vous me dire, esclave que je suis, que je suis roi ? » (Déprats, 1991-1992 : 57). Roux effectue une inversion semblable qui en diminue l'impact dramatique : un constat qui, quoiqu'il relève des idiomes très connus en anglais en partie à cause de sa syntaxe, perd sa charge rythmique en français. « Frailty, thy name is woman ! » devient « La femme est pure faiblesse... » (voir iv). Encore une fois, l'inversion en anglais incarne l'éclat. Afin de neutraliser ces pertes, Roux dramatise certaines propositions par une abondance de points d'exclamation et par l'utilisation d'un phrasé plus découpé (voir iii et vii). Je suis d'avis que cette abondance et ce découpage enlèvent de la fluidité au passage, le rendant plus *aigu* à l'oreille d'un francophone. Roux tente de préserver la durée de l'original : ses vers varient tous de 9 à 13 pieds.

HAMLET

1. O that this too too sallied flesh would melt,
2. Thaw, and resolve itself into a dew !
3. (i) *Or that the Everlasting had not fix'd*
4. *His cannon 'gainst (self-)slaughter ! O God, God,*
5. (ii) *How (weary), stale, flat and unprofitable*
6. *Seem to me all the uses of this world !*
7. Fie on't, ah fie ! 'tis an unweeded garden
8. That grows to seed things rank and gross in nature
9. Possess it merely. That it should come (to this) !
10. But two months dead, nay, not so much, not two.
11. So excellent a king, (iii) *that was to this*
12. *Hyperion to a satyr*, so loving to my mother
13. That he might not beteem the winds of heaven
14. Visit her face too roughly. Heaven and earth,
15. Must I remember ? Why she should hang on him
16. As if increase of appetite had grown
17. By what it fed on, and yet, within a month –
18. Let me not think on't ! (iv) *Frailty, thy name is woman !*
19. A little month, or ere those shoes were old
20. With which she followed my poor father's body,
21. Like (v) *Niobe*, all tears – why she, (even she) –
22. O' God, a beast that wants discourse of reason

23. Would have mourn'd longer – married with my uncle,
24. My father's brother, but no more like my father
25. Than I to Hercules. Within a month,
26. Ere yet the salt of most unrighteous tears
27. Had left the flushing in her galled eyes,
28. She married – O most wicked speed : to post
29. With such dexterity to incestuous sheets,
30. (vi) *It is not, nor it cannot come to good,*
31. (vii) *But break my heart, for I must hold my tongue*¹³
(1,2,129-159).

HAMLET

1. Ô, que fonde ce corps par trop, trop abject !
2. Qu'il se dissolve, et se change en rosée !
3. (i) *Si seulement le suicide n'entraînait pas*
4. *La damnation éternelle ! Ô Dieu ! Dieu !*
5. (ii) *Que toutes les voies de ce monde m'apparaissent*
6. *Lassantes, stériles, médiocres et inutiles !*
7. Dégoût du monde ! C'est un jardin inculte
8. Où pourrissent les plantes ; la bestialité
9. Y règne en maître. En arriver à cela !
10. Mort que de deux mois... Non pas : moins de deux...
11. Un si grand roi ! (iii) *Un titan ! Celui-ci*
12. *N'est qu'un satyre.* Si tendre avec ma mère
13. Qu'il n'eût pas souffert que les vents du ciel
14. Effleurent sa joue trop rudement. Ciel et terre,
15. Quel souvenir ! Je la revois, s'accrochant à lui
16. Comme si plus elle s'en nourrissait et plus
17. Elle en avait faim. Pourtant, moins d'un mois...
18. N'y pensons plus... (iv) *La femme est pure faiblesse...*
19. Un petit mois : même pas usés les souliers
20. Qu'elle portait au deuil de mon pauvre père,
21. (v) *Toute ruisselante de larmes...* Comment a-t-elle pu ?...
22. Ô Dieu, même une bête privée de raison
23. Porterait plus long deuil... Épouser mon oncle,
24. Frère de mon père, mais qui ne lui ressemble pas plus

13. Je souligne.

25. Que je ne ressemble à Hercule. En moins d'un mois,
 26. Avant que le sel de ses larmes hypocrites
 27. Eût cessé de piquer ses yeux rougis,
 28. Elle se mariait... Avec quelle hâte coupable
 29. S'est-elle glissée dans ces draps incestueux !
 30. (vi) *Rien de bon ne peut sortir de ce qui ne l'est pas.*
 31. (vii) *Mais, paix, mon cœur, car je dois rester muet*¹⁴
- (Shakespeare, 1989b : 13-14).

Quatre ans plus tard, Roux a entrepris sa quatrième traduction d'un texte de Shakespeare : *Le Roi Lear*. Par cette traduction, il côtoie le travail de Déprats de plus près qu'auparavant et que n'importe quel autre traducteur du corpus¹⁵. Ses coupures sont méthodiques : il semble suivre la consigne de Déprats et tente de préserver la durée du texte anglais en éliminant les articles et les pronoms superflus (Déprats, dans Beddows, 1996) sans affecter le contenu sémantique du texte (voir i, ii et iii). Les vers de ce passage varient entre 9 et 13 pieds, ce qui me permet de constater qu'il a réussi à préserver la durée de l'original. Roux inverse les images de Shakespeare une seule fois (voir iv). D'ailleurs, il n'inverse les images de Shakespeare que deux fois dans l'extrait d'*Hamlet* reproduit précédemment.

LEAR

1. O, reason not the need ! our basest beggars
2. Are in the poorest thing superfluous.
3. Allow not nature more than nature needs,
4. Man's life is cheap as beast's. Thou art a lady ;
5. If only to go warm were gorgeous,
6. Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st,
7. Which scarcely keeps thee warm. But for true need
8. (i) *You* heavens, give me patience, patience I need !
9. You see me here, you gods, (ii) *a* poor old man,
10. As full of grief as age, wretched in both.

14. Je souligne.

15. Pour une description détaillée de sa façon d'aborder le texte et les vers de Shakespeare – où d'ailleurs il reprend les grands traits des écrits de Déprats sans le savoir –, voir « Traduire Shakespeare : ravissement et cauchemar » (Roux, 1990).

11. If it be you that stirs these daughters' hearts
12. Against their father, fool not so much
13. To bear it tamely ; touch me with noble anger,
14. And let not women's weapons, water-drops,
15. Stain my man's cheeks ! No, (iii) *you* unnatural hags,
16. I will have such revenge on you both
17. That all the world shall – I will do such things –
18. What they are yet I know not, but they shall be
19. The terrors of the earth ! (iv) *You think I'll weep :*
20. No, I'll not weep.
21. I have full cause of weeping, but this heart (*Storm and tempest.*)
22. Shall break into a hundred thousand flaws
23. Or ere I'll weep. O Fool, I shall go mad !¹⁶ (2,4,264-286).

LEAR

1. Ô ! pas de raison au besoin. Les plus pauvres
2. De nos gueux ont un rien de superflu ;
3. Qu'on ne dote nature que de besoins naturels
4. Et l'homme ne vivra qu'en bête. Tu es une dame ;
5. Si aller chaudement était de soi un luxe.
6. Nul besoin, pour nature, du luxe que tu portes,
7. Sans presque te tenir chaud. Mais, réel besoin...
8. (i) Cieux, donnez-moi du calme ; de calme, j'ai besoin !...
9. Vous me voyez ici, Dieux, (ii) pauvre vieillard
10. Lourd de peine et d'âge, doublement frappé !
11. Si c'est vous qui excitez l'âme de ces filles
12. Contre leur père, épargnez-moi folie
13. De le prendre doucement ; chargez-moi de noble fureur.
14. Et ne laissez pas ces armes de femmes, gouttes d'eau,
15. Souiller mes joues viriles. Non, (iii) garces monstrueuses,
16. Je tirerai de telles vengeances, de vous deux,
17. Que tout le monde... J'accomplirai de telles choses...
18. Lesquelles, je l'ignore encore ; mais elles feront
19. Trembler la terre. (iv) *Je vais pleurer, croyez-vous ;*
20. Non, je ne pleurerai pas ;

16. Je souligne.

21. J'ai grand' raison de pleurer, (*Bruit d'orage au loin*) mais ce cœur
 22. Se brisera plutôt en cent mille éclats,
 23. Avant que je ne pleure. Ô fou ! j'en deviens dément¹⁷
 (Shakespeare, 1992 : 62-63).



Chose certaine, Maillet et Roux tentent toujours de respecter la structure la plus visible du texte shakespearien ne confondant jamais vers et prose. Il resterait à faire une étude lexicologique et syntaxique des vers français afin d'analyser à quel point ils sont représentatifs de la prétendue originalité linguistique du Canada francophone, originalité parfois invoquée pour justifier la nécessité de traductions locales. Il serait aussi nécessaire d'examiner le rythme ou la musicalité des vers de Maillet et de Roux : une comparaison nous permettrait d'établir à quel point il y a concordance ou dissonance entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Cela permettrait ensuite d'établir s'il serait préférable d'intégrer les formes métriques examinées ici ou, plutôt, d'inventer une tradition métrique de langue française plus près de celle du pentamètre iambique. Les vers toujours succincts utilisés par Chaurette dans sa traduction du *Songe d'une nuit d'été* me semblent intéressants à cet égard. Enfin, sur le plan socio-traductif, il serait aussi utile d'entreprendre des études statistiques afin d'évaluer la visibilité des traductions de Maillet et de Roux comparativement à celles de Garneau, par exemple, afin de cerner, une fois pour toutes, la force réelle des discours traductologiques qui imprègnent les deux écoles présentes en ce moment au Canada francophone.

Joël Beddows a soutenu un mémoire sur la traduction de Shakespeare au Canada francophone. Il complète actuellement un doctorat sur le théâtre franco-ontarien depuis 1970, au Drama Centre (Université de Toronto). Il a publié dans les revues Liaison, Alpha, Cahiers de théâtre Jeu et dans le Dictionnaire des écrits de l'Ontario français. Il est aussi praticien – metteur en scène et dramaturge – et il a récemment été nommé directeur artistique du Théâtre la Catapulte à Ottawa.

17. Je souligne.

Bibliographie

- BASNETT-McGUIRE, Susan (1991), *Translation Studies*, Londres/New York, Routledge.
- BEDDOWS, Joël (1996), « Entretien privé avec Jean-Michel Déprats, le 17 mai ». Inédit.
- BEDDOWS, Joël (1997-1998), « Le Texte shakespearien et son image au Canada franco-phonie », *Alpha*, n° 10-11, p. 61-73.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1990) « Quel langage pour le théâtre ? À propos de quelques traductions d'*Othello* », *Palimpsestes*, n° 4, p. 9-29.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1991), « Adaptation », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 13.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1991-1992), « L'exactitude et le rendu : bref survol de l'histoire de la traduction théâtrale », *Les Cahiers de la Comédie française*, n° 2, p. 35-42.
- BOURGY, Victor (1993), « Comment/ traduire/ Shakespeare/ en vers... et contre tous? », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 81-89.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- DENIS, Jean-Luc (1990), « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 9-17.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1982), « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Théâtre/Public*, n° 44, p. 45-48.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1990), « Note sur le nom des artisans », dans William SHAKESPEARE, *Le songe d'une nuit d'été*, trad. de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Actes Sud, p. 85.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1991), « Traduction », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 836-837.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1991-1992), « Deux ou trois choses que je sais d'elle... », *Cahiers de la Comédie française*, n° 2, p. 55-58.
- DÉPRATS, Jean-Michel (1993), « Analyse comparative de plusieurs traductions françaises de *Roméo et Juliette* », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 91-101.
- FERNEY, Frédéric (1984), « La hache ou la rose. Interview avec Jean-Michel Déprats », *Le Nouvel observateur*, p. 31-32.
- IVERNEL, Ph. (1991), « Gestus », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 368.
- LAVOIE, Pierre (1990), « Traduction théâtrale : l'apport de l'autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 7-8.

- MONOD, Sylvère (dir.) (1984), *Actes des premières assises de la traduction littéraire*, « La traduction : désir, théorie et pratique », Paris, Atlas/Actes sud.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1977), « Intentionality and unintentionality in art », dans Jan MUKAŘOVSKÝ, *Structure, Sign and Function : Selected Essays by Jan Mukařovský*, trad. du tchèque par John Burbank et Peter Steiner, London, Yale University Press, p. 89-127.
- PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- ROUX, Jean-Louis (1990), « Traduire Shakespeare : ravissement et cauchemar. ("Hamlet", T.N.M. 1990) », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, p. 82-84
- SHAKESPEARE, William (1988), *Le très célèbre et lamentable drame de Roméo et Juliette*, trad. de l'anglais par Jean-Louis Roux. Inédit.
- SHAKESPEARE, William (1989a), *Richard III*, trad. de l'anglais par Antonine Maillet, Montréal, Leméac.
- SHAKESPEARE, William (1989b), *Le drame de Hamlet, Prince de Danemark*, trad. de l'anglais par Jean-Louis Roux. Inédit.
- SHAKESPEARE, William (1992), *Le drame du Roi Lear*, trad. de l'anglais par Jean-Louis Roux. Inédit.
- SHAKESPEARE, William (1993), *La nuit des rois*, trad. de l'anglais par Antonine Maillet, Montréal, Leméac.
- SIMON, Sherry (1988), « Shakespeare en traduction », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48, p. 82-88.
- The Riverside Shakespeare* (1974), texte établi par G. Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin Company.
- TOURY, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.